

# STORIA DEL NUOVO TEATRO

Prof. Cristina Valenti

Gruppo di studio su:

**COLLETTIVO INTERNOENKI: "Medea Big Oil"**

**Con un'intervista a Terry Paternoster**

**di Eloisa Grimaldi e Viviana Santoro**

## 1. Il Collettivo InternoEnki, di Viviana Santoro

Si racconta che Enki, nella mitologia sumera, rappresenti il Dio della Sapienza. Da qui, il gioco di parole che costituisce il nome del Collettivo e che ne attribuisce doppia valenza a seconda di come venga interpretato, non senza una buona dose di autoironia: INTER NOS ENKI e, quindi, "tra noi c'è sapienza", oppure INTER NO ENKI, ovvero "tra noi nessuna sapienza". A ben vedere, dunque, già il nome stesso del Collettivo intende denunciare una particolare presa di posizione nei confronti della realtà e di una sua rielaborazione artistica sulle scene, quasi a voler dire che, se da una parte l'intenzione è quella di comunicare tematiche filtrate dal lavoro accorto e sapienziale della compagnia, dall'altra non c'è però la presunzione di sostenere che ciò che viene proposto allo spettatore sia l'unica verità possibile, quanto piuttosto il frutto di una scelta ben precisa.

Per capire di quale scelta si stia parlando, però, occorre fare un passo indietro e ripercorrere le tappe che hanno portato il gruppo a unirsi e che passano inevitabilmente attraverso l'autobiografia e la personalità di Terry Paternoster, fondatrice e direttore artistico del Collettivo<sup>1</sup>.

È il 2000 quando Terry Paternoster, ancora studentessa al secondo anno della Scuola di recitazione e del Corso di Laurea in Lettere e Filosofia a Roma, partecipa alla gestione artistica e organizzativa di un teatro di 200 posti in un piccolo comune di provincia, Canale Monterano; grazie al maestro Vito Cipolla (primo attore, insieme a Mariano Rigillo, Ugo Pagliai, Silvio Anselmo, Roberto Herlitzka, della Compagnia del Teatro Romeo diretta dal maestro Orazio Costa), vivrà gli anni della formazione confrontandosi fin da subito con la realtà del teatro indipendente, sia in ambito artistico che gestionale. Si trattava di un teatro annesso al complesso scolastico del paese, per otto anni animato dal lavoro artistico di una ventina di attori che ruotavano attorno a questa personalità, portando avanti un lungo quanto soddisfacente lavoro di fidelizzazione del pubblico. Il Collettivo InternoEnki nascerà, però, come collettivo teatrale indipendente, con la configurazione giuridica di APS (Associazione di Promozione Sociale) per la Ricerca, solo nel 2010, ovvero due anni dopo la chiusura del teatro di Canale Monterano a seguito della volontà espressa dalla preside della scuola di gestirlo direttamente.

Fondato principalmente grazie al carisma e all'azione congiunta di Terry Paternoster e Donato Paternoster, il collettivo trova pianta stabile (almeno fino al 2014) presso il centro sociale Zona Rischio di Roma, dove la regista comincia a realizzare piccoli format di "teatro in-civile" (sul cui significato mi soffermerò più avanti) che, come lei stessa sostiene, si svolgevano in parte seguendo la medesima dinamica delle *jam sessions* musicali: un gruppo nutrito di attori reclutati da Terry Paternoster si riuniva per lavorare su piccoli monologhi che, seguendo un filo conduttore, venivano successivamente rielaborati per essere montati in spettacoli presentati con cadenza mensile.

È proprio a partire da questa esperienza che gli attori del Collettivo InternoEnki cominciano a

<sup>1</sup> Attori che hanno collaborato negli anni con InternoEnki: Maria Vittoria Argenti, Mauro Cardinali, Emanuela Caruso, Teresa Campus, Patrizia Ciabatta, Valentina Cocco, Elena Cucci, Daniela Della Valle, Carmen Di Marzo, Giuliano Capozzi, Gianni D'Addario, Irma Carolina Di Monte, Ramona Fiorini, Alessia Iacopetta, Monica Mariotti, Salvatore Langella, Urbano Leone, Lenni Lippi, Chiara Lombardo, Angelo Lorusso, Maia Orienti, Raffaele Navarra, Roberto Negri, Giuseppe Ragone, Luna Romani, Leonardo Sbragia, Ezio Spezzacatena, Donato Paternoster, Terry Paternoster, Pierfrancesco Rampino, Anna Ferraioli Ravel, Michela Ronci, Tiziano Scrocca, Alessandro Vichi, Matteo Vignati.

dedicarsi a lavori più strutturati, da cui prende origine quella che viene definita la “prima opera incompiuta”, ovvero *La iatta Mammona*, uno spettacolo ispirato a una notizia di cronaca, taciuta dallo Stato Vaticano e diffusa dal settimanale statunitense “National Catholic Reporter”, in cui si raccolgono molteplici segnalazioni di aborti, commissionati da preti provenienti da 23 paesi del mondo ed eseguiti da medici cattolici<sup>2</sup>.

Ma l'idea di realizzare un progetto di denuncia contro il dissesto ambientale provocato dall'estrazione petrolifera nella Val d'Agri in Basilicata, idea da cui prende vita lo spettacolo *M.E.D.E.A. Big Oil*, vincitore del Premio Scenario per Ustica nel 2013, sopraggiunge in seguito a una serie di circostanze fortuite. Mossa dalla volontà di condurre una ricerca etnografica sul pianto rituale, nel 2011 Terry fa ritorno in Basilicata, quella terra natale che aveva da anni abbandonato. Durante l'indagine, accanto ai racconti sulla litania funebre cominciano anche ad emergere, a poco a poco e con discrezione, testimonianze di compaesani che lamentano malattie e decessi, sempre più frequenti nella località di Viggiano e in tutta la zona limitrofa, causati dall'inquinamento per l'estrazione petrolifera ad opera dell'Eni. L'esigenza di fare chiarezza sull'argomento spinge quindi la regista a intensificare la ricerca sul campo, intervistando un numero considerevole di cittadini, giornalisti e politici. Questa ricerca si trasforma in un piccolo monologo di cinque minuti, intitolato *Medea*, in cui una madre, con pianto rituale, si rivolge alla Luna di fronte al feretro del figlio.

Terry Paternoster torna quindi a Roma con l'urgenza di dare voce a questa realtà, tanto problematica quanto taciuta. Dopo aver proposto il progetto a una ventina di attori altrettanto motivati, con una decina di questi torna in Basilicata nel 2013, con l'intenzione di condurre un'indagine videodocumentata, ripercorrendo le interviste fatte due anni prima ed integrandole con nuove testimonianze, tra cui quella dell'allora Presidente della Regione, Vito de Filippo. L'intenzione era quella di ottenere le informazioni dalle persone facendo in modo che fossero rivelazioni spontanee, perciò la strategia adottata fu quella di fingere che gli attori volessero in realtà realizzare un documentario sulle bellezze della Basilicata. Il risultato di questo lavoro di una decina di giorni è costituito da sessanta ore di registrazioni video, mentre il titolo dello spettacolo trae spunto da un aneddoto: Terry Paternoster si imbatte, per una strana fatalità, in un volantino che pubblicizzava il Master in Management ed Economia dell'Energia e dell'Ambiente (M.E.D.E.A.) promosso proprio dall'Eni.

Il progetto dello spettacolo trova poi compimento anche grazie all'idea di partecipare al Premio Scenario, rispettandone le scansioni temporali, ovvero il procedimento creativo per tappe. Il progetto del Collettivo InternoEnki si aggiudica il Premio Scenario per Ustica 2013, riconoscimento rivolto alle giovani generazioni (under 35) e destinato a nuovi progetti incentrati sulle tematiche dell'impegno civile e sociale e della memoria. Mi preme ricordare questo episodio perché mi permette di ritornare alla riflessione di partenza circa le scelte compiute dal Collettivo e il suo impegno nei confronti della realtà, in nome di un teatro che si autodefinisce "in-civile", "epico" e "politico"<sup>3</sup>. Può sembrare paradossale che a vincere un premio dedicato all'impegno civile sia proprio un progetto che ribalta questo concetto. Ma la contraddizione è solo apparente, come rivela la scelta lessicale della definizione: non "incivile", bensì "in-civile".

Scrive infatti Terry Paternoster:

Abbiamo definito il nostro teatro IN-CIVILE perché rifiutiamo la retorica dei buoni costumi. [...]. Ricerchiamo un linguaggio capace di comunicare l'oggi, impedendo che il teatro venga vissuto come qualcosa di criptico e avariato ma che diventi, al contrario, uno strumento d'arte e controinformazione<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *La iatta Mammona* nel 2012 vince il Napoli Fringe Festival e il Premio Traiano. Cast: Terry Paternoster, Gianni D'Addario, Angelo Lorusso, Salvatore Langella, Urbano Lione, Ezio Spezzacatena, Teresa Campus, Irma Carolina Di Monte, Daniela Della Valle, Ramona Fiorini.

<sup>3</sup> *Il Collettivo InternoEnki*, in Terry Paternoster, *M.E.D.E.A. Big Oil*, testo inedito, gentilmente fornito dall'autrice, p. 9.

<sup>4</sup> Ibidem.

Del resto, anche sulla base della ricostruzione fin qui fatta, e considerando gli argomenti degli spettacoli, ci si rende subito conto che il teatro del Collettivo InternoEnki è fortemente intriso di tematiche civili e attento alla problematiche dei cittadini a cui intende ridare voce. Ma la scelta dei contenuti proposti nasce in stretta relazione con le soluzioni estetiche e formali individuate. È proprio Terry Paternoster, nell'audio-intervista realizzata da Michele Pascarella<sup>5</sup>, a spiegare che avrebbe potuto scegliere la forma del teatro di narrazione e raccontare questa storia semplicemente attenendosi ai dati, ma il suo lavoro non è quello della giornalista e, d'altro canto, sul piano dell'informazione (o contro-informazione), le fonti sono disponibili. Da qui, sostanzialmente, il recupero del mito e il riferimento alla tragedia, che permette di costruire un impianto drammaturgico dialettico e imprevedibile, a differenza del teatro di narrazione, dove lo spettatore è condotto attraverso una trama già predisposta dal narratore in maniera lineare.

Ma teatro in-civile non significa solo non lineare, ma anche anti-grammaticale: si tratta di "una drammaturgia che non segue regole conclamate"<sup>6</sup>, e quindi anti-narrativa, frammentaria e citazionista. Lo dimostra, tra le altre cose, la suddivisione dello spettacolo in sette piccoli atti che Terry Paternoster ama definire "deliri", ciascuno dotato di una propria autonomia rispetto agli altri, pur non prevedendo soluzione di continuità; lo stesso vale per la ripartizione, apparentemente drastica, tra le parti monologate e il "tappeto corale". Infine, è in-civile in quanto volutamente anti-concettuale, ovvero anti-intellettuale: un teatro a cui preme "arrivare alle persone" e, quindi, proporre i fatti non allegorie o speculazioni teoriche difficilmente comprensibili.

Quest'ultima considerazione ci riporta all'altro aggettivo che InternoEnki attribuisce al suo teatro, ovvero "epico":

[...] ricerchiamo un teatro che nasca e respiri in mezzo alla gente, un teatro epico che non sia rinuncia al "qui e ora" e che mantenga fissamente il suo sguardo al passato, a quella Polis che era partecipazione dei cittadini al governo e che, non casualmente, poneva un teatro al centro della vita quotidiana<sup>7</sup>.

e ancora:

Il linguaggio che intendo ricercare non chiede all'intellettuale di abbassarsi all'intrattenimento, ma intende elevare la gente comune a uno spirito critico<sup>8</sup>.

Un teatro, appunto, che si propone di agire attivamente nel territorio e nel contesto in cui opera, sollecitando la partecipazione attiva dello spettatore e ricorrendo anche alla "parodia cattiva" dei buffoni medievali, che di fatto sostituiscono i personaggi del teatro classico per "raccontare pagine di amara verità"<sup>9</sup> smascherando false illusioni.

La questione, però, non si esaurisce nel discorso prettamente artistico, ma si allarga all'attività complessiva del Collettivo InternoEnki: basti pensare che Terry Paternoster, in quest'ultimo anno, conduce un laboratorio creativo di "drammaturgia concertistica" rivolto a un gruppo, da lei stessa organizzato, di studenti dell'Università La Sapienza di Roma. Si tratta di un progetto che ruota attorno alla tematica del disagio generazionale e che vede i ragazzi non-attori cimentarsi nelle dinamiche di questo teatro in-civile, partendo dal presupposto che lo scopo della "drammaturgia concertistica" consiste proprio nel dare consapevolezza a ciascun partecipante che tutti, con le proprie idee e le proprie azioni, possono rappresentare una risorsa per la società contemporanea.

Da qui, il passaggio al terzo e ultimo aggettivo, "politico", è davvero breve. Con la precisazione, però, che politico non significa ideologico né "schierato". Lo testimonia anche il fatto che, quando si è trattato di confrontarsi con alcune dinamiche interne al centro sociale Zona a Rischio, gli artisti hanno

---

<sup>5</sup> M. Pascarella, *Euripide in Basilicata*, <http://www.gagarin-magazine.it>, ultima consultazione 02/06/2015.

<sup>6</sup> Terry Paternoster, *M.E.D.E.A. Big Oil*, cit., p. 9.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ivi, p. 4.

<sup>9</sup> Ibidem.

preferito non schierarsi, giocandosi in questo modo la possibilità di rimanere in quel luogo dopo ben quattro anni di investimento sullo spazio e sul pubblico. Privati di una sede, la fortuna ha poi voluto che nel 2015 la vita di Terry Paternoster si sia incrociata con quella di Daniel Zagghay, il quale, avendo aperto un centro di accoglienza per rifugiati politici a Roma, le ha concesso la possibilità di lavorare all'interno di questo spazio policulturale dotato, tra le altre cose, proprio di un teatro.

È allora più appropriato dire che InternoEnki agisce come teatro politico perché politica è la sua vocazione, quella vocazione che non lavora solo sul linguaggio ma che ha anche una ripercussione etica: il teatro, infatti, diventa un luogo in cui essere e vivere diversamente, uno sorta di spazio in cui sperimentare forme di resistenza nei confronti del sistema culturale e politico dominante. Lo denota la volontà stessa di essere "collettivo", nonostante le difficoltà, e di esserlo nella realtà dei fatti, non nascosti dietro all'illusione di quella collettività, tanto declamata dai mezzi di comunicazione attuali, che è solo virtuale e non coinvolge il resto del corpo e dei sensi, tanto valorizzati nel linguaggio artistico di InternoEnki.

Ancora una volta, è Terry Paternoster a spiegarcelo:

Avrei potuto scrivere l'ennesimo libro che parla di petrolio, invece ho scelto di mettere insieme un gruppo di 31 persone, nel periodo storico peggiore. Perché oggi è "follia" lavorare in gruppo, facendo teatro indipendente. Per mia natura, non seguo le mode ma le necessità, e oggi ritengo che sia necessario unirsi, per dimostrare a quello stesso Sistema che ci vuole soli, deboli e "tutti contro tutti", che "le grandi rivoluzioni sono fatte di piccoli gesti". Questo è solo un piccolo gesto, un piccolissimo contributo ad una rivoluzione già inaugurata. Con fiducia e urgenza. Sempre<sup>10</sup>.

## 2. "M.E.D.E.A Big Oil", di Eloisa Grimaldi

Lo spettacolo *M.E.D.E.A Big Oil*<sup>11</sup> può essere assunto come cifra dei discorsi fin qui sviluppati. La storia raccontata da Terry Paternoster parte da un'indagine sulle lamentazioni lucane, ha il sapore di un ritorno, di una riappacificazione con la terra natia e continua sui sentieri delle urgenze reali del territorio, sulle voci dei cittadini che vedono le risorse naturali inquinarsi giorno dopo giorno, sulle preoccupazioni per l'aumento dell'incidenza tumorale nella regione, la più povera d'Italia, ma nella cui Val d'Agri viene estratto l'80% del petrolio nazionale.

Lo spettacolo restituisce in forma ritmica un insieme di indagini e diventa risultante di una serie di tensioni di ricerca: una prima indagine di tipo idro-geologico, che accerta i dati scientifici di devastazione ambientale causata dall'impatto della centrale dell'Agip sulla Val d'Agri; la seconda, ad essa collegata, ha invece una lente politica e rileva la responsabilità di chi ha accesso alle stesse informazioni, denunciandone gli interessi economici omertosi. Questo tipo di ricerca si traduce poi anche in un'azione sociale che coinvolge i cittadini, i quali negli anni hanno messo a disposizione un archivio di testimonianze. Un'ulteriore tensione di ricerca, che diventa protagonista nello spettacolo, è di tipo antropologico e guarda al popolo nella sua natura di massa che si conforma, incapace di sviluppare una coscienza di resistenza anche davanti all'evidenza dei danni subiti, antepoendo così una fede atavica che svela una natura gregaria, abituata ad affidarsi a un potere superiore anche a costo di essere ingannati. È la caparbia davanti all'evidenza che trasforma la fede e le credenze della

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Spettacolo scritto e diretto da Terry Paternoster, con gli attori del Collettivo InternoEnki.

Primo cast: Maria Vittoria Argenti, Teresa Campus, Ramona Fiorini, Chiara Lombardo, Terry Paternoster, Mauro F. Cardinali, Gianni D'Addario, Donato Paternoster, Alessandro Vichi.

Secondo cast: Teresa Campus, Patrizia Ciabatta, Monica Mariotti, Chiara Lombardo, Terry Paternoster, Raffaele Navarra, Gianni D'Addario, Donato Paternoster, Alessandro Vichi.

Terzo cast: Teresa Campus, Patrizia Ciabatta, Alessia Iacopetta, Chiara Lombardo, Terry Paternoster, Mauro F. Cardinali, Gianni D'Addario, Donato Paternoster, Alessandro Vichi.

Tecnici: Giuseppe Pesce (che ha curato il disegno luci), Ezio Spezzacatena, Giuseppe Volonnino, David Barittoni (attuale direttore tecnico di InternoEnki).

tradizione in paraocchi dannosi sulla realtà, la quale si trasforma eppure sembra non cambiare mai. La fede indiscussa verso la tradizione, simbolizzata dalla processione della Madonna di Viggiano, nello spettacolo sfuma verso la fede per il futuro del benessere, una fede indistinta che intreccia i diversi piani dell'indagine in modo da comporre un quadro prismatico, capace di suscitare numerose letture trasversali.

Lo spettacolo struttura i diversi linguaggi su più livelli interdipendenti, ma di segno autonomo. Come il riferimento epico della divisione in quadri o, più precisamente, in 7 deliri e 21 quadri, così anche l'uso dei diversi linguaggi contribuisce a una percezione straniata, a partire dal riferimento al mito contemporaneo di Medea, che si riconosce come Madre-Terra tradita dallo straniero. Un mito in cui la contemporaneità contrappone il concetto di Fato (inteso come tradizione necessaria) a quello di scelta consapevole di fronte al nuovo, al cambiamento e ai suoi molti volti. Dunque Medea è una madre lucana con due figli, centro di gravità di un turbine familiare corale da cui emergono frammenti singoli, indizi per ricostruire nel caos il filo logico di un lutto involontariamente auto-inferto. Ma Medea in questo spettacolo non è solo un personaggio, diventa cifra della terra che uccide i propri figli, di una terra ingannata e ormai inquinata, portatrice di una mentalità debole che non riesce a sviluppare i propri strumenti politici per costruire un più lungimirante futuro e per lottare contro sistemi di potere pericolosi.

La pericolosità dell'indagine è dichiarata dalla stessa Terry Paternoster che, nel raccogliere la documentazione sui danni ambientali al territorio e alla popolazione, confessa di essersi ritrovata tra le mani un'inchiesta "indiffondibile"<sup>12</sup>. I dati di cui i vertici sono a conoscenza, che per motivi economici e politici vengono taciuti, testimoniano le inconfessabili implicazioni tra il mercato dell'industria energetica, il potere politico e la criminalità organizzata. Questo connubio si intreccia a pagine ancora oscure della storia italiana come il delitto del presidente dell'ENI Enrico Mattei, a cui si collegano anche quelli di Pier Paolo Pasolini e del giornalista Mauro De Mauro, il quale stava indagando sul ruolo oscuro avuto da Eugenio Cefis, ex braccio destro di Mattei, nella morte dello stesso, che poco prima lo aveva costretto alle dimissioni.

Pasolini venne ritrovato morto all'idroscalo di Ostia e De Mauro scomparve, rapito da Cosa Nostra. Ma Pasolini ha consegnato la sua verità su Cefis alle carte del suo libro postumo *Petrolino*.

Un campo di indagine dunque molto delicato che diventa materia di controinformazione nello spettacolo del collettivo teatrale, grazie a un approccio mai didascalico, piuttosto un concertato di indizi in cui lo spettatore può trovare i propri percorsi interpretativi. A partire dal titolo dello spettacolo M.E.D.E.A., acronimo del Master in Management dell'Ambiente e dell'Energia organizzato da ENI. Anche la modalità in cui il mito interagisce con l'opera è connessa a Pasolini, come ci conferma Terry Paternoster nell'intervista: avviare un'indagine sulla contemporaneità che però mantenga lo sguardo rivolto al passato, un po' come Pasolini nelle sue tragedie metteva "la maschera del passato per parlare del presente"<sup>13</sup>; mostrare le contraddizioni del reale all'interno della cornice mitica.

Se però per Pasolini Medea è signora del Sole, nello spettacolo di Terry Paternoster è signora della Luna, e richiama in qualche modo lo sconosciuto, il magico, il lontano, simbolo anche di un'impotenza che nello spettacolo tornerà spesso sotto forma di luna sorda, senza orecchie. Ma la luna è anche legata al femminile e ai suoi cicli di fertilità, che nella cornice dei "deliri" di Medea assume una temperatura disperata e mortifera, in cui insiste l'abbaiare del cane. L'immagine del cane ritorna in tutto lo spettacolo, emerge come presenza costante e inquietante che si manifesta con un acusmatico ululare notturno, alludendo alla centrale elettrica dell'ENI, il cui simbolo è proprio il cane a sei zampe, suggerito così come protagonista invisibile.

La figura di Medea è intimamente legata all'inganno e al tradimento; lei per prima nel mito è una maga, che tradisce la propria patria per aiutare Giasone nella conquista del Vello d'Oro e da Giasone

---

<sup>12</sup> S. Tolve, *Giovani eccellenze. Intervista a Giuseppe Volonnino e Terry Paternoster*, [www.offtopic.net](http://www.offtopic.net), 21/10/2014, ultima consultazione 02/06/2015.

<sup>13</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p.152.

verrà ingannata perché sostituita con un'altra donna. Il mito riporta una ciclicità del destino dove si è soggetto e oggetto delle proprie azioni, lo svolgersi della narrazione emerge a frammenti nella drammaturgia e sulla scena per amplificare il portato tragico che accorcia le distanze tra un passato mitico e la contemporaneità storica. Un'immagine estremamente riconoscibile, che sviluppa le stratificazioni del significato, è quella del corpo smembrato nel calderone di Medea. Questa immagine si ritrova anche nella tragedia *Pilade* di Pasolini, dove Atena annuncia la nuova profezia che riguarderà il mondo intero, prefigurando una strage generazionale. Il corpo smembrato del giovane fanciullo che bolle all'interno del calderone recupera inoltre e trasla il passo del mito euripideo dove Medea inganna le figlie di Pelia. Raggiungendo le fanciulle con un tranello dimostra le sue capacità di maga e promette loro di ringiovanire le carni del padre, inducendole a farlo a pezzi e gettarlo nel calderone. Questo inganno generazionale torna rovesciato nello spettacolo del Collettivo InternoEnki, sotto forma del corpo smembrato dell'operaio trovato morto che presagisce la morte dei figli, i cui corpi nel sogno finale di Medea sono anch'essi sparsi.

Come in Pasolini, le immagini cardine del mito acquisiscono nuove sfumature a fronte della realtà storica e sociale in cui si inseriscono, ma riescono a svolgere una funzione di commento analoga nel tempo, proprio perché si fanno carico delle potenzialità polisemiche del mito. Anche l'inganno generazionale non è trattato in modo univoco, ma porta traccia dell'esperienza autobiografica dell'artista e si evolve grazie alle riflessioni collettive nate nel corso dell'indagine socio-artistica. Una moderna Madre Courage forte e fiduciosa, incapace di lasciar andare i propri figli e parallelamente incapace di opporsi all'esproprio. La mentalità ingenua che si rifiuta di vedere i mutamenti socio-ambientali che richiedono per forza di cose un'emancipazione dalle antiche ritualità: litanie e pratiche devozionali inefficaci per contrastare i nuovi mali portati dall'inquinamento industriale, come il carcinoma che colpirà Peppino, uno dei due figli. La mentalità sottomessa, disposta a credere ciecamente alla promessa di benessere e a esprimere una vera e propria fede nel *boom* economico, baratta i propri valori reiterando il sistema di potere decisionale interno alla famiglia.

Tutte queste tematiche presenti nello spettacolo si oggettivizzano nella scrittura scenica del Collettivo: l'aspetto verbale e concettuale filtra dall'orchestrazione fisica e ritmica dei linguaggi e dall'uso dello spazio, degli oggetti, delle luci e della musica. Gli oggetti sono estremamente riconoscibili e strettamente collegati alla realtà da cui provengono e di cui parlano, ma diventano anche oggetti metonimici e quindi capaci di suggerire un'ulteriore connotazione: il vasetto (il rito della salsa di pomodoro), il bicchiere (la risorsa dell'acqua), la busta di plastica (l'ipocrisia delle campagne ecologiche). Questo è importante soprattutto se si guarda alla relazione tra oggetto e attore nel funzionamento della scena: gli oggetti vengono usati come strumenti musicali dagli attori per creare il ritmo della scena, e partecipano quindi attivamente come vettori di attivazione dello spettacolo stesso. Oggetti centrali sono le scarpe, che aprono, come dice Terry Paternoster, diversi campi di significato: "La scarpa è l'accessorio che ci separa dal terreno e nello stesso tempo ci unisce ad esso. Per gli antichi gettare una scarpa in un terreno significava prenderne possesso. La simbologia della scarpa ha origini e cronache disparate. Dai detti popolari [...] si arriva al tema del viaggio[...] Nei Miti e nelle fiabe gli eroi intraprendono sempre un viaggio, allegoria della vita. Nel costume popolare lucano, la scarpa rappresenta la classe sociale di appartenenza, il segno visibile di una condizione economico-sociale privilegiata"<sup>14</sup>.

Nello spettacolo il fatto che i personaggi indossino una scarpa sola, oltre a significare chiaramente una "zoppia", una mancanza, diventa anche *escamotage* sonoro che modula il ritmo binario del passo, utilizzando come strumenti i diversi timbri del piede nudo e del tacco. Inoltre la scarpa spaiata deforma la postura dei personaggi, che si rapportano con la loro difformità e scandiscono il tempo della storia collettiva. Le scarpe rappresentano quindi la società del benessere, i colori sgargianti e i tacchi stimolano la nostra immaginazione in direzione proprio del *boom* economico degli anni '60 e lo scambio iniquo fatto tra la concessione delle terre e la falsa promessa di lavoro per la regione.

---

<sup>14</sup> Terry Paternoster, *M.E.D.E.A. Big Oil*, cit., p. 8.

Il teatro dei fatti, però, non agisce solo sul piano metaforico, e inserisce in questo quadro anche accadimenti scomodi legati alla vicenda storica e politica d'Italia; così i personaggi semi-scalzi che aderiscono alla campagna politica – e così facendo riceveranno la seconda scarpa – non sono solo un simbolo, ma portano in scena quanto accaduto negli anni '50 nella Napoli di Achille Lauro, che regalava la scarpa sinistra prima delle elezioni e quella destra a voto conquistato. Tutte queste tracce tra storia e mito diventano materiali visibili sulla scena e compongono l'ampiezza del discorso approfondito dal Collettivo, stimolando nuove letture e rilanciando urgenze permanenti a livello locale e nazionale. Un altro oggetto metonimico dello spettacolo è il mazzo di chiavi, che riporta alla figura di Medea legata alla magia e ai riti; Terry Paternoster nelle sue note di regia al testo spiega come le chiavi accompagnino i riti lucani di fascinazione e la *Vangela*, ossia la litania che allontana le energie negative<sup>15</sup>. Il tintinnio delle chiavi, inoltre, ci suggerisce un riferimento al rapporto tra pubblico e spettacolo: all'inizio del '900 gli spettatori erano soliti reagire a spettacoli e concerti poco graditi proprio facendo rumore con le chiavi<sup>16</sup>.

Della tragedia greca il Collettivo conserva la centralità del coro, che assume però la specificità del contesto storico-sociale: “Il nostro studio non si limita alla riproduzione degli stilemi del coro classico, ma si muove fra le regole di un coro più moderno, un coro contemporaneo: il branco, la voce interna della paura di questa generazione, della caduta e della sconfitta di un'umanità divisa tra miseri e potenti”<sup>17</sup>.

Terry Paternoster ci ha spiegato che il suo lavoro parte da un *training* ritmico di gruppo da cui emergono verticalmente quelle storie che formano il filo orizzontale della narrazione. Il coro, il branco come collettività coreutica, è l'unità fondamentale, e da questa emergono i personaggi: “Il branco ha sempre il suo capobranco e, come la matassa che nasconde il suo capo libero per non snodare l'intreccio, i nostri coreuti si muovono aggrovigliati l'uno all'altro, in un unico corpo, in un'unica complicità viscerale, in un'unica parola beffarda, reinventando la figura del buffone. Ed è così che i nostri buffoni-coreuti arrivano a cantare, pregare, danzare e sputare, contro le illusioni e le disillusioni di un'intera generazione”<sup>18</sup>. Appoggiandosi alla figura grottesca del buffone contemporaneo, che continua a portare su di sé le contraddizioni della società e del teatro, si assottiglia il confine tra arte e vita, modulando controcanoni ironici tra la componente sublime e quella più bassa e fisica della vita e del teatro. Lo studio per la costruzione delle figure-personaggi è quindi un lungo e graduale *training* in cui ogni attore lavora fisicamente sia a livello individuale che collettivo. Approfondendo quanto scritto nell'introduzione alla drammaturgia, notiamo come le storie dei personaggi siano minuziosamente descritte. Nella presentazione delle *dramatis personae* troviamo indicazioni puntualissime sul percorso di vita che porta i protagonisti in scena in quel preciso momento: sono indicate le età, i legami familiari, le esperienze e i traumi subiti, ma tutte queste informazioni non compaiono nella tragedia e non sarebbero neppure utili alla comprensione generale del testo spettacolare. I personaggi non sono attraversati da una tensione psicologica, ma piuttosto esternano la propria natura nel gesto e nel frammento testuale, avvicinandosi così alla concezione classica della tragedia dove il personaggio si compie nel suo destino più che nei suoi pensieri. Le indicazioni puntuali servono dunque agli attori per la creazione del personaggio e, chiedendo a Terry Paternoster come nascono i membri della famiglia, scopriamo che i singoli componenti del branco si ispirano a persone reali appartenenti a famiglie diverse, su cui si è sviluppato un primo studio d'attore che ha creato il personaggio e un secondo lavoro registico che ha assemblato le componenti fino a definire la famiglia-branco di M.E.D.E.A.

*M.E.D.E.A. Big Oil* parla di un oggetto specifico trasformandolo in discorso universale e punta alla verità dei fatti mediante l'artificialità della scena e grazie al linguaggio metonimico. Una terra

---

<sup>15</sup> “Nel rituale, tutt'oggi praticato in Basilicata, si recita una litania a fil di voce, chiamata *Vangela*, accompagnata da segni di croce, incise sulla fronte del malato con un oggetto di metallo”. Ivi, p. 12.

<sup>16</sup> F. Illies, 1913. *L'anno prima della tempesta*, Venezia, Marsilio, 2014, p.48.

<sup>17</sup> S. Tolve, *Giovani eccellenze*, cit.

<sup>18</sup> Ibidem.

specifica che diventa emblema di un sistema di potere generalizzato, definito “democrazia della coppola in mano”: una finta democrazia dove ancora ci sono fortissimi squilibri, che sembrano scomparire davanti ai riti consolatori quotidiani. La scelta del dialetto rispecchia questa modalità di accedere all’universale passando dal particolare. La lingua è intrinsecamente legata alla forma del pensiero e alla spontaneità vocale e corporea, il dialetto viene definito la lingua del cuore ed esplicita le appartenenze familiari e territoriali. Grazie al rapporto diretto con la lingua nella sua forma orale e musicale, anche gli attori che non provengono dalla Basilicata sono riusciti ad accedere al cuore del problema lucano e allo stesso modo lo spettatore accede a sua volta a un livello di partecipazione profondo, che non si basa esclusivamente sulla comprensione razionale della narrazione e del contenuto verbale, ma lo travalica per fruire in modo globale della scrittura scenica nei suoi contenuti emotivi oltre che cognitivi. La lingua italiana invece viene utilizzata nello spettacolo da chi detiene il potere e, grazie a sottili giochi di parole, articola discorsi incomprensibili che sottendono una truffa, dunque “antilingua” della propaganda e della mistificazione politica.

La narrazione prende corpo in una scena vuota di elementi scenografici e procede attraverso l’interazione dei linguaggi, alla forma straniata della recitazione corale-frontale e alla drammaturgia a quadri. Lo spazio viene creato dalle luci – ideate da Giuseppe Pesce – che definiscono le linee di forza e dipingono i singoli quadri in una prospettiva quasi geometrica. Le luci intagliano le forme e non si limitano mai a una funzione “atmosfera”, ma piuttosto contribuiscono alla decifrazione dei singoli quadri evocando, attraverso i colori, lo spazio narrativo e aggiungendo commenti e sottolineature interpretative altrimenti difficili da cogliere. Una scena centrale come esempio in questa direzione è quella di “Ninuccio 'sc' chama” [abbaia], dove le luci scolpiscono la tensione del dialogo tra i due fratelli, che fa emergere il fantasma della malattia di Peppino. Le luci tagliano orizzontalmente la scena contrapponendo il color ghiaccio dei due attori in piedi al rosso del fuoco sotto il pentolone, attorno a cui si rifugia il branco.

I movimenti coreutici e la trattazione del testo contribuiscono a traslare la percezione dello spettatore da una scena rappresentativa dinamica a una più straniante sequenza di “quadri vivi”. Durante lo spettacolo assistiamo a frequenti fermo-immagine e *tableaux vivants* che dimostrano come il Collettivo InternoEnki abbia acquisito e metabolizzato la lezione performativa del Nuovo Teatro per attualizzarla nel contemporaneo, che include sulla scena anche forme cine-televisive caratteristiche della realtà attuale. Così vediamo le azioni caotiche del branco ironizzare sul concetto di velocità attraverso alcune scene che alternano *slow motion* a movimenti iperveloci, quasi a suggerire l’intrusione tecnologica di un telecomando che ferma, rallenta e accelera a piacimento i tempi naturali dell’umano. Terry Paternoster nell’intervista ci ha raccontato che ogni tanto, guardando la frenesia delle faccende familiari del Sud Italia, immaginava di poterle rallentare e velocizzare con un telecomando, e l’esperienza della regista diventa nello spettacolo un modo di riflettere e di autoironizzare amaramente, denunciando le debolezze del Sud. Un universo caotico, delirante appunto, dove il dialogo si frantuma in “motivi testuali” che ritornano, quasi sempre frontali e corali. Un Sud dove prevale una mentalità ostinata che si affida con fatalismo a una volontà superiore, dove esiste un’autorità immanente che determina il bene e il male (come indica la voce fuori campo dell’inizio che scandisce “sine o none”), che non vuole vedere l’inganno, preferendo pensare che “è tutto appost”. Scrive Terry Paternoster nelle note di regia: “Ci siamo trovati a fare i conti con una forma di servitù particolare. Ci siamo resi conto, cioè, che ci trovavamo davanti ad una atipica ‘Sindrome di Stoccolma’: analogamente al meccanismo di innamoramento tra rapitore e rapito. [...] Le compagnie petrolifere sono simultaneamente, quindi, sequestratrici della terra e oggetti d’amore”. Ancora una volta viene alla mente la tragedia *Pilade* di Pasolini: nell’opera Elettra, oggetto d’amore del rivoluzionario Pilade e dipinta dal Poeta come simbolo dell’antica tirannia fascista, sostiene che “non esistono nemici [...] i nemici sono solo degli amori sconosciuti”<sup>19</sup>. Nello spettacolo l’incapacità di ribellarsi a questo irragionevole legame si manifesta nell’alternarsi di scene dove il branco si rende

---

<sup>19</sup> P. P. Pasolini, *Pilade*, Milano, Garzanti, 2010, p. 381, vv. 17-18.



conto dell'avvelenamento della terra e di scene dove il popolo, davanti ai potenti, non riesce a evitare un atteggiamento sottomesso e servile.

In questo senso si riprende il discorso già accennato che accosta la devozione alla Madonna di Viggiano – la cui faticosissima processione si compie due volte all'anno per portare l'effigie su e giù dal monte – all'ossequio verso il potere. Una scena centrale è quella dove Peppino viene portato come un feretro alla vestizione per la festa della Madonna, ma la festa si trasforma in una nuova cerimonia, capeggiata da un politico. Una seconda scena importante è la “comunione dei buoni benzina”, dove vengono distribuiti i buoni come fossero ostie consacrate. E, mentre si ripetono immutate le cantilenanti matrici testuali, si contrappongono le parole di denuncia di Peppino, l'unico a rendersi conto del disastro ambientale e sociale. I fatti però precipitano e scompaginano i destini: si espropria la terra, si inquina l'ambiente, Peppino si ammala e il fratello muore sul lavoro.

Ci si rende quindi conto, a spettacolo finito, di aver assistito a un ricordo, si comprende lo sfasamento temporale della narrazione rispetto al presente della scena, che mostra quanto già accaduto e insinua il sentimento di una sconfitta avvenuta, come se fosse già troppo tardi. Medea lentamente, passando da un delirio a un altro, acquisisce la consapevolezza del proprio gesto e delle sue conseguenze, fino al grido finale straziante che chiude lo spettacolo.

Il ritmo è l'elemento fondamentale del teatro di Terry Paternoster e del Collettivo InternoEnki, attorno al ritmo si costruiscono le azioni corali che articolano uno spazio di per sé ritmico. I movimenti coreutici non sono corollario dell'azione drammatica, ma la svelano, aumentando lo spessore del tessuto narrativo. L'inizio sembra infatti un'accordatura, come se il branco si formasse fisicamente danzando e armonizzando le voci per fondersi; il lavoro sulle voci corali è fondamentale e si collega anche alla ricerca sulle lamentazioni. Lo spettacolo è attraversato interamente dalla musica e vi si può individuare una sorta di spartito contrappuntistico. Un tipo di musica proviene dal branco e dai suoi corpi, dai ritmi, dalle sonorità vocali e dalla canzone popolare accompagnata dal tamburo; questi tipi di musicalità sono strettamente legati alla terra lucana e ai suoi canti, ai ritmi biologici naturali. Un'altra musica invece è esterna. La prima ha funzione di mediazione e viene eseguita dall'organetto: la scena è una scena onirica, Medea sente Peppino suonare un organetto, lo sente arrivare da un passato lontano, lo confonde con il presente; questa musica solo strumentale diventa spia del delirio di Medea. Una seconda musica esterna è introdotta da brani operistici, e suggerisce una spettacolarità destinata a un pubblico aristocratico-borghese. Rappresenta il lato aulico del tessuto musicale, ma proprio questa connotazione permette di trattare in modo critico il brano, evidenziandone la funzione di commento. Quando compaiono le figure del potere infatti (l'ingegnere, il politico) e in particolar modo nella scena in cui si firma il patto di concessione della terra, la musica esterna è l'aria *Libiamo ne' lieti calici*, tratta dalla *Traviata* di Verdi che descrive l'amore sincero tra Alfredo e Violetta. Associando questa aria al “patto d'amore” tra Medea e Big Oil si comprende come questa scelta prefiguri ironicamente e antitetivamente l'inganno che l'accordo contiene.

Attraversando l'opera è quindi possibile incrociare le tappe performative del Nuovo Teatro e risalire i passi di quanti hanno saputo creare un ponte che affronta la frattura artistica e sociale del contemporaneo, ma tenta di ricucirne i margini per restituire allo spettatore di oggi un senso di appartenenza mitico ai fatti storici contemporanei, così da promuovere una coscienza sociale che sfoci in azioni politiche collettive concrete.

## INTERVISTA A TERRY PATERNOSTER

di Eloisa Grimaldi e Viviana Santoro

11 Maggio 2015

*Puoi raccontarci la storia del Collettivo InternoEnki, ripercorrendone le tappe dalla nascita fino ad oggi?*

Subito dopo il liceo sono scappata fuori di casa e sono andata a Roma, nonostante la contrarietà di mia madre che avrebbe voluto che io restassi in Basilicata, nel mio paese e con le mie tradizioni. Ho cominciato a studiare recitazione e, subito dopo il diploma, con uno dei maestri dell'Accademia, abbiamo preso in concessione in un piccolo comune vicino a Roma, Canale Monterano, un teatro di 200 posti, ovvero il teatro comunale annesso al complesso scolastico del paese. Del gruppo di una ventina di ragazzi che ruotavano intorno a questo maestro siamo rimasti in quattro: io, Domenico Laddaga (che adesso lavora in Francia), Donato Paternoster e Gianni D'Addario, che fanno attualmente parte del gruppo InternoEnki. Dopo otto anni di gestione, la preside della scuola, in un certo senso vedendo che il teatro iniziava a funzionare, ha rivoltato indietro il suo teatro. Era un piccolo paesino di provincia, quindi immaginate la completa indifferenza iniziale da parte dei cittadini nei nostri confronti, per cui nessuno seguiva il teatro; poi, grazie al lavoro di fidelizzazione del pubblico, siamo passati da zero spettatori il primo anno al pienone dell'ultimo anno, quindi dopo otto anni la più grande soddisfazione è stata vedere che c'era una fila di persone fuori che speravano di entrare. Questo è successo nel periodo 2000/2008. Dopo un paio d'anni, durante i quali non riuscivo più a produrre nulla, mi sono detta che era arrivato il momento di ricominciare tutto da capo. Eravamo in due, io e Donato Paternoster, e abbiamo deciso di fondare questa Associazione di Promozione Sociale per la Ricerca: ecco come è nato InternoEnki, collettivo teatrale indipendente dal 2010.

Quasi simultaneamente sono rimasta completamente sola nella gestione dell'Associazione perché Donato si era dovuto trasferire in Puglia per un certo periodo di tempo. Il caso ha voluto che mi imbattessi in un gruppo di ragazzi che gestivano un centro sociale a Roma, con cui si è instaurato subito un rapporto di fiducia; in questo spazio, che si chiama Zona a Rischio, ancora esistente, ho iniziato a pensare a piccoli format teatrali di "teatro in-civile", così come lo definisco io. In che cosa consistevano? Erano delle *jam session* teatrali, dove io reclutavo attori e ad ognuno consegnavo dei testi, dei piccoli monologhi scritti da me e poi, seguendo un filo conduttore, si tirava fuori uno spettacolo al mese, tutti inediti. Ciò è andato avanti dal 2010 fino al 2012. Si trattava di attori vari: amici, conoscenti, persone che si avvicinavano al progetto. Da qui abbiamo cominciato a pensare a lavori un po' più strutturati e la prima opera incompiuta è stata *La iatta mammona*, uno spettacolo nato da una notizia di cronaca, letta in un articolo comparso nel "National Catholic Reporter", in cui si denunciava la storia di una giovane religiosa messa incinta da un prete e costretta ad abortire, la quale muore durante il parto mentre il prete ne celebrerà la messa da requiem davanti all'omertà dei fedeli. Poi, dal 2011 al 2013, abbiamo lavorato allo spettacolo *M.E.D.E.A Big Oil*.

Nel centro sociale Zona a Rischio, dove eravamo ubicati dal 2010, dopo quattro anni si sono verificate alcune dinamiche che ci hanno portato a non schierarci, né dalla parte di uno né dalla parte di un altro, quindi siamo dovuti andare via, dopo un lungo lavoro di investimento in uno spazio e fidelizzazione del pubblico. La grande fortuna è stata trovare uno spazio nuovo: ci siamo incrociati con Daniel Zagghay, eritreo, il quale ha aperto un centro di accoglienza per rifugiati politici che provengono prevalentemente dal Corno d'Africa in un centro policulturale di Roma, al cui interno c'è anche un teatro.

Il collettivo è stata una bella scommessa per me, perché la parola significa che ognuno dà il suo contributo al progetto. Ma ci siamo confrontati con il bisogno di autofinanziamento che va a scontrarsi con l'idea di un progetto collettivo. Attualmente, quindi, siamo in una fase in cui ci siamo liberati ma

non separati, ci siamo promessi che presto torneremo a combattere insieme. Per cui ognuno adesso si concentra su se stesso, decisione da me molto sofferta, ma l'ho dovuto accettare perché è giusto capire gli altri: se tu imponi una tua idea a un gruppo di gente che non ha la forza di mandarla avanti rimane ideologia che non ha una sua ricaduta concreta. Personalmente non mi sono contraddetta, ho continuato a lavorare in progetti di denuncia in maniera in-civile, parlando del disagio sociale non seguendo le regole, in modo anti-grammaticale. Ho recentemente costituito un gruppo di ragazzi dell'Università la Sapienza, con cui abbiamo realizzato un laboratorio creativo di drammaturgia concertistica, che consiste proprio nel partire da un tappeto sonoro. Sono tutti ragazzi non attori che si cimentano con questo progetto di teatro in-civile e tirano fuori cose straordinarie: il concetto della drammaturgia concertistica consiste proprio nel dare la consapevolezza a ogni partecipante che è una risorsa, perché ogni penna è mossa da una mente che elabora un proprio pensiero da esternare. Partendo da un argomento comune, ovvero il disagio generazionale, siamo andati a indagare tra gli anfratti della società contemporanea per parlare della de-generazione: dove stiamo andando, siamo tutti immigrati e stranieri, siamo tutti spaesati senza direzione. Da qui, lo spettacolo *Degeneratiooon!*.

*Come è nato lo spettacolo M.E.D.E.A Big Oil?*

Dopo questo progetto, io ho voluto ritornare alle origini, da quella terra che avevo abbandonato. Nel 2011 ho iniziato una ricerca sul pianto rituale, che era una litania che le donne svolgevano di fronte alla morte di qualcuno a loro caro. La prefica, la donna che piangeva, si rivolgeva al defunto presentandogli tutti gli ospiti e i parenti che erano venuti a trovarlo; il climax massimo del dolore durante la litania era rappresentato dal gesto simbolico di strapparsi i capelli. Si trattava di un'usanza che si è protratta per anni e che è rimasta ancora oggi in alcune realtà della Basilicata.

Durante questa ricerca qualcuno ha cominciato a dirmi di questo problema del petrolio, di morti frequenti che distruggevano famiglie intere. Anche io iniziavo a perdere amici e parenti che si ammalavano di malattie incurabili. E quindi da lì ho iniziato a nutrire l'esigenza di saperne sempre di più. Il primo step è avvenuto nel 2011: sono andata da sola nella zona di Viggiano a intervistare gente, politici, giornalisti, perché le notizie che leggevo sui giornali mi sembravano sempre molto approssimative; poi questa ricerca sul campo si è trasformata in un piccolo testo di cinque minuti che io avevo intitolato *Medea*, un monologo in cui c'era una madre che si rivolgeva alla Luna di fronte al feretro del figlio facendo un pianto rituale.

Poi nel 2013 il premio Scenario ha rappresentato per me una prospettiva importante e mi sono detta che avrei potuto partecipare; così ho iniziato a reclutare ragazzi e ho messo insieme un gruppo di circa venti persone motivate a seguire con me un progetto di questo tipo, e in dieci siamo partiti in Basilicata a fare una ricerca video documentata. Abbiamo ripercorso le interviste che io avevo fatto nel 2011 filmandole, per un totale di sessanta ore di registrato video. Siamo arrivati perfino a intervistare il presidente della Regione Basilicata, che allora era Vito De Filippo. La situazione mi è apparsa subito molto peggiorata rispetto all'anno precedente. Io non mi presentavo come un'artista che voleva costruire uno spettacolo, ma come una ragazza lucana che stava a Roma e che voleva fare un documentario sulle bellezze della Basilicata, perché infatti nessuno in Basilicata ha il coraggio di denunciare questo problema, dunque io piano piano cercavo di cavare le informazioni dalle persone facendo in modo che fossero rivelazioni spontanee: sono venute fuori le testimonianze della gente che denunciava la presenza della centrale del petrolio "sotto la nostra testa, mentre noi non possiamo respirare e la notte non dormiamo".

Dopo dieci giorni di ricerche, sono ritornata a Roma con i ragazzi e il progetto *Medea* è diventato *M.E.D.E.A Big Oil* perché, per una strana fatalità, io mi imbatto in un volantino, che promuoveva il master in Management ed Economia Dell'Energia e dell'Ambiente promosso proprio dall'Eni. È stata la conferma che dovevo parlare di questo argomento. Scenario è venuto proprio parallelamente, perché avevo già in mente di realizzare questo spettacolo e Scenario mi ha dato dei tempi: quel monologo è quindi diventato un corto di 5 minuti, poi da 5 minuti siamo passati a 20 minuti e da 20

minuti allo spettacolo completo, dove tra uno step e l'altro passavano due o tre mesi. Ho pensato di inserire un "tappeto sonoro" costituito dal coro/branco al cui interno io sono andata a mettere i contenuti: dal branco, che è il gruppo di attori che si muove intrecciandosi e camminando sul palcoscenico, emergono così i solisti, i quali mandano avanti la linea orizzontale, mentre il tappeto sonoro manda avanti l'impianto ritmico e serve a definire le scene, che io ho chiamato *deliri*. Ogni delirio ha un inizio e una fine, scandito da un ritmo che si fa via via più veloce fino a raggiungere il suo climax, dopo il quale c'è una sospensione, ovvero il branco che prende il respiro e riparte: questo meccanismo viene mandato avanti per sette deliri, dove il settimo ha un climax non soltanto ritmico ma anche emozionale, nel momento in cui la madre Medea fa il suo pianto rituale, che non corrisponde solo all'atto di piangere, ma all'idea di ripercorrere la vita del defunto quasi in uno stato di trance. Tutto questo avviene di fronte alla Luna.

*A proposito della Luna, ci siamo chieste il perché di questa scelta. Nelle tue note al copione, infatti, definisci la vostra Medea come la "Signora della Luna", ponendola a confronto con quella di Pasolini, "Signora del Sole" e con la "Signora dell'Acqua" di Von Trier. Puoi spiegarci meglio cosa intendi?*

La Luna perché io ho un rapporto personale con essa, che però non rappresenta solo l'astro o la mia fonte d'ispirazione, ma anche la Madonna nera di Viggiano. È stata, ad esempio, una suggestione pazzesca per noi ritrovarci a Viggiano e vedere gli abitanti portare a piedi la statua della Madonna nera sul monte di 1600 metri, per poi riportata giù nel mese di settembre. Quindi c'è questo portare su e giù la Madonna, un fenomeno suggestivo perché anche noi siamo saliti sul monte in processione e vedevamo la centrale che sprigionava giorno e notte idrogeno solforato.

*Il mito è recuperato solamente nel suo nucleo essenziale, oppure la modalità di narrazione mitologica ti ha aiutato anche a creare un nuovo tipo di narrazione?*

Sono partita dalla volontà di creare un parallelismo fra una madre che uccide i suoi figli e una terra tradita da una promessa di benessere che non è mai arrivata e che, anzi, ha provocato solo inquinamento e, quindi, la morte dei suoi abitanti. Il mito di Medea è stato rielaborato ripercorrendo l'idea della madre che uccide i suoi figli perché tradita dall'uomo/multinazionale che arriva con una promessa di amore/offerta di lavoro. Nella nostra risoluzione della vicenda, l'odio di Medea non sarà la causa (come per Euripide) ma la conseguenza del suo gesto, ovvero aver condannato i suoi figli a rimanere fedeli alla terra senza permettere loro di andare fuori a cercare fortuna.

*Quando si parla di Medea e di Eni, inevitabilmente viene in mente Pasolini, e quindi il delitto Mattei, tutta l'inchiesta portata avanti dal romanzo Petrolio, la fine del giornalista Mauro De Mauro. Voi avete preso in considerazione e indagato questo livello?*

Il testo pasoliniano è stata una considerazione forte. Pasolini, prima di morire, disse "io so", e poi è stato assassinato. Io sono partita dal fenomeno della democrazia "della coppola in mano" e l'ho integrato con tutto l'aspetto che riguarda l'emigrazione forzata dalla Basilicata, la pratica del servaggio, la compiacenza dei politici, i favoritismi: ad un certo punto dello spettacolo la denuncia all'Eni e ai suoi rappresentanti è presente, sebbene non vengano fatti nomi. Mi è stato detto che *M.E.D.E.A Big Oil* è uno spettacolo datato (perché, infatti, se si produce uno spettacolo e l'anno dopo lo si vuole riproporre, lo si ritiene già vecchio), ma non si tiene presente che non si tratta di un prodotto ma di un lavoro che nasce dall'esigenza di fare controinformazione, di portare una problematica e far parlare un popolo che non ha voce, che non ha la possibilità di farlo: il progetto dell'Eni è un progetto di de-polazione della Basilicata!

*Troviamo interessante che le scene siano scandite in deliri e non in semplici atti. Qual è il motivo di questa scelta lessicale?*

Il delirio indica, etimologicamente, uno stato confusionale acuto. Anche Medea si trova in uno stato simile, quello in cui immagino si possa trovare una madre di fronte alla notizia della morte di un figlio e il senso di colpa che può provare nel momento in cui ricorda suo figlio quando gli diceva che se ne voleva andare. I numeri sono sette perché sette è un numero magico, ricorrente nella Bibbia, un numero che ho voluto mantenere per seminare indizi: sono sette deliri e 21 quadri. Questo perché in generale sono molto affascinata da quello che si può raccontare oltre le parole, perché la parola ha un suo significato, ma dietro di essa si nascondono altri significati, così come di uno spettacolo si può avere un'impressione iniziale, ma dietro alla prima apparenza si nasconde altro.

*Continuando a ragionare sul delirio, come avete lavorato per ottenere quell'effetto obiettivamente delirante evocato da ciò che avviene in scena?*

Noi partiamo da un riscaldamento/training di gruppo, perché ritengo che alla base di ogni "rivoluzione", che si realizza attraverso una serie di piccoli gesti, ci sia la necessità di crederci e, per crederci, bisogna essere tutti uniti dallo stesso obiettivo, quindi il training è un training di menti che devono lavorare tutte in un'unica direzione comune. Si comincia con un "riscaldamento ideologico", durante il quale ci poniamo domande come "chi siamo? dove stiamo andando? cosa vogliamo?". Siamo artisti e come tali siamo i reietti della società: ecco perché a poco a poco diventiamo buffoni: ognuno si porta addosso la sua deformità e il suo disagio interiore, che ritroviamo in una malformazione fisica che dedichiamo l'uno all'altro. In questo disagio che ci unisce iniziamo a tirare fuori un riscaldamento vocale, motivo per il quale il nostro spettacolo si apre con un'armonizzazione in cui ognuno di noi, poco alla volta, si inserisce per creare una melodia. Poi dal riscaldamento vocale passiamo a quello fisico, che è portare nello spazio la propria deformità. Ognuno diventa un animale che poi viene portato in piedi umanizzandolo e, da quell'animale, nasce un buffone che non è più quello medievale. Il principio è lo stesso, ovvero essere l'escluso della società, l'artista che vuole dire una verità scomoda tra il sorriso e il sarcasmo, il detto e il non detto. Ma il nostro buffone diventa un buffone contemporaneo, che è anche una denuncia generica alle contraddizioni stesse della vita.

*Il collettivo è costituito da attori provenienti un po' da tutte le parti d'Italia. Puoi spiegarci, allora, come mai hai scelto di lavorare proprio con il dialetto lucano?*

Ho voluto trasferire il vissuto esperienziale di un tipico cittadino lucano anche ricorrendo al dialetto, per cui gli attori hanno lavorato tanto per appropriarsene. Il dialetto è una lingua che non ha frontiere né limiti, perché parla direttamente alle persone. Viceversa, c'è come un indebolimento della lingua italiana: siamo in un periodo in cui non ci capiamo più, forse perché siamo troppo liberi, e in un certo senso la libertà è diventata la nostra schiavitù, perché siamo in paese in cui tutti possono parlare; siamo vittime di questo meccanismo perché non sappiamo chi ascoltare e non capiamo più il significato vero delle parole. Si parla il politichese e il politichese è una lingua incomprensibile.

*Ogni tanto, nel corso dello spettacolo, si sente una specie di voce maschile fuoricampo urlare "sine" oppure "none" (anche nel copione, essa è indicata semplicemente come "voce" e non è attribuita a un personaggio particolare). È forse troppo chiederti di chi sia, ma potresti quantomeno spiegarci da quale esigenza nasca?*

Il "sine" e il "none", proferiti dalla voce fuori campo maschile, indicano il positivo e negativo, il fermarsi e il ripartire, l'agire e il rimanere immobili; sono due parole che noi abbiamo immaginato nella storia della famiglia di Medea per imporre ciò che si deve e non si deve fare, il senso del dovere

e il seguire le regole. Esse determinano il ritmo del racconto della salsa di pomodori, che è scandito da momenti rallentati e da altri più velocizzati. Ciò perché anche nella vita vera, quando assisto al chiacchiericcio che accompagna la lavorazione della salsa, nella mia mente immagino di mettere pausa, farli fermare tutti per far respirare le mie orecchie.

*La scansione ritmica, però, è affidata non solo ai richiami della voce fuori campo o alle tecniche di slow motion e velocizzazione, ma anche al fatto che agli attori manca sempre una scarpa. Esiste un motivo particolare che ti ha portato ad adottare questa soluzione scenica?*

La strategia della scarpa singola è legata in parte a una vicenda di cronaca a cui mi sono ispirata: si tratta, infatti, della storia del politico Achille Lauro, il quale organizzava il voto di scambio regalando ai suoi elettori una scarpa sinistra prima del voto, e la scarpa destra dopo il voto.

*Un'ultima curiosità: qual è l'origine del nome del vostro collettivo e quale il suo significato?*

InternoEnki ha un doppio significato a seconda del valore che si dà alla sillaba "no": *inter nos Enki*, vuole dire che tra noi c'è sapienza; oppure *inter no Enki*, significa che tra noi non c'è alcuna sapienza: quindi non abbiamo né la presunzione di dire che tra noi c'è la sapienza né la superficialità di dire che non ce l'abbiamo e che non ci interessa averla. Enki, nella mitologia sumera, è il dio della Sapienza.

*Attualmente su cosa stai lavorando?*

Adesso sto lavorando a un nuovo progetto che parla di immigrazione e dell'essere straniero. Sono partita anche lì da un fatto personale visto che sono straniera a Roma pur essendo italiana, quindi ho pensato ai figli di immigrati nati in Italia a cui non è concesso il diritto di cittadinanza, conformemente alla legge italiana, se non dopo 18 anni. Abbiamo finito di girare una serie web proprio ieri, *Welcome to Italy*, che cerca di unire il teatro al linguaggio video, linguaggio oggi usato per la diffusione multimediale, che è molto più immediata rispetto a quella teatrale. Non so se funzionerà, tutti mi dicono che il web è una cosa diversa. Ma sono uscita dalle regole anche qui, perché se non sbaglio non conosco niente di nuovo. È anti-grammaticale anche questo prodotto che vedrete a breve\*.

---

\* WELCOME TO ITALY, la web serie di Terry Paternoster in 8 puntate di 10 minuti, dedicata alla realtà dell'integrazione degli immigrati, è stata presentata al pubblico e alla stampa martedì 16 giugno presso il Centro Policulturale Baobab di Roma ed è online da giovedì 18 giugno su Youtube sul canale *Welcome to Italy*.

Trailer ufficiale: <https://www.youtube.com/watch?v=Ej7G2pGs1EI>

Link alla serie: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL0ENmUdoWI8nuvG7Lq3Om166XDIPW06uP>

[N.d.R.]